

Diony Durán

## **Kubanische Erzählerinnen auf der Lauer – Erzählungen von Frauen im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts**

Die von Frauen geschriebene kubanische Literatur hat eine lange Tradition, die mindestens bis ins 19. Jahrhundert zurückgeht. Auch Kuba, das dem hispano-amerikanischen Romantizismus die Prosa und Poesie von Gertrudis Gómez de Avellaneda gegeben hat, ist eingeschrieben in die bereits traditionellen Koordinaten eines sozialen und literarischen Prozesses, der einzelne feminine Figuren von hoher Qualität inmitten einer Literatur hervorbringt, die vom männlichen Logos regiert wird. Genau mit dieser Tradition und der historischen Reproduktion dieser Wertehierarchie haben die kubanischen Schriftstellerinnen noch im 20. Jahrhundert zu kämpfen, um ihren Platz im nationalen literarischen Prozess zu finden, sowohl im Bereich der Veröffentlichungen als auch in der Literaturkritik. Blickt man am Ende des ausgehenden 20. Jahrhunderts zurück, so wird die Parallelität der kubanischen und der lateinamerikanischen Literatur in einer nahezu klassischen Bewertung der femininen Schreibkunst offensichtlich. Einsam, sinnlich, skandalös für ihre Zeit, sind Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Dulce María Loynaz "deplazierte" Stimmen, deren Anerkennung durch die Literaturkritik zwischen Qualität und zeitgenössischem Publikumserfolg liegt; Frauenstimmen auch, die sich häufig maskiert gaben in Metaphern von Natur, Bäumen, Zweigen, Flüssen, mit denen sie ihre Schreibkunst begründeten und Gehör suchten.

Die vergangenen einhundert Jahre bedeuten viel für den Umbruch der weiblichen Rede und für ihre Bewegung aus einer wohlwollend geduldeten Randzone hinein in klar definierte Zentren von Akademie und Markt, und vor allem hin zu einem nach dieser Literatur verlangenden Leserpublikum; immer besser erforscht, werden diese Prozesse in einer Komplexität und zum Teil Zerrissenheit verständlich, die eine andere Sicht auf Literaturgeschichte ermöglicht und erzwingt.

Die Schreibkunst von Frauen in Kuba teilt in vielem die Umstände und, wenn auch vielleicht mit gewisser Verzögerung, die Entwicklungsschritte,

die für das weibliche Schreiben an anderen Orten festgestellt werden können, darunter die Durchführung einer "archäologischen" Arbeit zur historischen Aneignung "aller" weiblichen Vertreter der Literatur. Ein Indiz sind zahlreiche kritische Arbeiten, Beiträge auf Kolloquien, Sammelbände und Monographien, die in Kuba und über seine Frauenliteratur seit den achtziger Jahren in ständig größerer Zahl entstanden. Sie erweitern den literaturkritischen Raum, zwingen zu neuem Nachdenken über die nationale Literatur und implizieren den Vorschlag einer Neubewertung der in der Geschichte durch den männlichen Logos dominierten kulturellen Bereiche. Als Teil einer Perspektive, die inzwischen auch die Massenmedien und die Bildende Kunst einschließt,<sup>1</sup> leisten jüngere theoretische Arbeiten zur Literatur kubanischer Autorinnen eine archäologische Rettungsaktion und Neufeststellung literarischer Gattungsfolgen; sie benennen das "Fehlen" oder die Seltenheit von Literatur, die von Frauen geschrieben wurde (Campuzano 1996), und sie ergeben, dass "die weibliche Kritik in Kuba noch viel zu tun hat" (Araujo 1996). Bezeichnenderweise bedienen sie sich in dieser Debatte einer Bildsprache, deren Kraft die Kritik zuweilen in die Nähe scheinbar unbeherrschter Polemik brachte. Das ist der Fall im Vorwort von Mirta Yáñez zur Anthologie *Estatuas de sal* ("Salzsäulen"), in dem es mit diesem provokativen Blick heißt:

[...] die kubanischen Erzählerinnen haben, wie Lots Weib aus der Bibel, trotz der Gefahr, zur Salzsäule zu erstarren, die Augen geöffnet, und sie schauen [...] und erzählen (Yáñez 1996: 38).<sup>2</sup>

Jüngst griff Zaida Capote das mythische Bild von der Jungfrau auf, die dem Minotaurus als Opfergabe angeboten wird. Sie wählt als Hauptperson nicht Ariadne, die für sie erst in zweiter Linie in Verbindung mit Theseus agiert, sondern die anonyme Frau aus Kreta, die ins Labyrinth gestoßen wird. Sie erklärt ihre Sichtweise so:

Wenn wir damit einverstanden sind, dass das Problem des sexuellen Geschlechts auch ein Problem des Zugangs zu und der Ausübung von Macht ist, dann stimmen wir auch darin überein, dass die Kritik ein Paradigma aufstellen kann, das aufhört, die Literatur der Frauen auszuschließen. Gerade das hat bei uns ohne Zweifel stattgefunden; über einen langen Zeitraum hinweg waren die Texte von Autorinnen – wie die im Labyrinth gefangene Jungfrau des Minotaurus – Opferlämmer. Es ging hier nicht um das Überleben eines Volkes, wie auf

<sup>1</sup> Zur Information über die Entwicklung der Gender-Studien von und über Frauen in Kuba und die grundlegenden Beiträge in dieser Diskussion vgl. Durán (2000).

<sup>2</sup> Die spanischsprachigen Originalzitate werden, sofern nicht ausdrücklich anders ausgewiesen, in eigener Übersetzung wiedergegeben.

Kreta, sondern um die Bestätigung einer Kritik, die ein monolithisches Bild der Nation und ihrer Literatur geben wollte und deshalb die Existenz dieser anderen Schreibkunst gering schätzte oder von ihr überhaupt keine Kenntnis nahm. Und solcher Kritik, ähnlich der, die Elaine Showalter als repressiv bezeichnet hat, müssen wir uns entgegenstellen (Capote 1999: 43).

In der gleichen Richtung analysiert Amir Valle den "didaktischen Feminismus" in den von Frauen geschriebenen Erzähltexten in Kuba. Wesentlich optimistischer allerdings stellt er fest, dass "Eva aufhört, Rippe zu sein". Indem die kubanische Autorin diese didaktische Perspektive verlässt, nimmt sie erst ihren Platz als Autorin ein und macht ihr Schreiben unabhängig (Valle 1999: 45). Diese Beispiele seien Indiz für den Verlauf der Debatte, der anhaltenden Auseinandersetzungen um die kubanische Literatur und besonders um das Genre Erzählung; sie zeigen gleichzeitig, wie in jüngster Zeit die biblische Vorstellungswelt und die klassische Antike für die Legitimierung des Platzes der schreibenden Frau in Kuba reklamiert werden. Sühneopfer und neugierig, opferbereit im Risiko, die Welt unabhängig vom Mann zu erkennen, einer Eva der Aufklärung gleich; eine derartige Bildfindung deutet auf überzeugende Weise Mythen der Weltliteratur um und führt sie als Waffen im Streit um einen eigenen Platz auf den Feldern der nationalen (und damit auch internationalen) Literatur.

Das Genre Erzählung erfuhr in den achtziger Jahren einen Boom, der in manchem dem der "neuen lateinamerikanischen Romankunst" der sechziger Jahre zu ähneln scheint: In der Wechselwirkung von Autoren und Kritikern wird ein Teil der zeitgenössischen Literatur als neu behauptet und organisiert, werden Schriftsteller entdeckt und publiziert, werden Schemata von verschiedenen Generationen und thematischen Gruppierungen konstruiert.<sup>3</sup> Es entstand eine Art externe Kraft, die auf das Genre der Erzählung einwirkte, die zugleich versuchte, der aktuellen Verlagskrise zu begegnen und einem neuen Diskurs den Weg zu ebnen; im literarischen Schaffen erarbeitet von denen, die später, z.B. bei Salvador Redonet oder Francisco López Sacha, die *Novísimos* ("die Neuesten") genannt wurden und die in ihrer großen Mehrzahl Männer waren. Der Genuss, mit dem die Kritiker die "neue" Erzählkunst organisierten, ließ ihnen wenig Raum zu fragen, ob es sich wirklich um Geschichten von spürbarer Qualität handelte, vergleichbar mit der kubanischen Tradition der Kurzgeschichte, die sich auf einen Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante oder

---

<sup>3</sup> Zum Beispiel wären zu erwähnen: Redonet (1993; 2000); Redonet/López Sacha (1994; 1997); Garrandés (1997).

Severo Sarduy berufen kann. Oder ob die "neue" Erzählkunst nur auf eine geänderte und sich rasant verändernde Wirklichkeit mit einem Themawechsel antwortete, der spürbar von einer Literatur abwich, die als erbaulich oder unkritisch und damit obsolet empfunden wird. Ob diese Erzählkunst gerade deshalb zu einem kuriosen, aufmerksamkeitsheischenden Ort wurde, der es erlaubte, die "kleine" Geschichte aus dem täglichen Leben inmitten der tiefen Krise der "großen" Geschichte kennen zu lernen, die sich für Kuba und seine Bewohner in der "Sonderperiode" (*período especial*) zeigt, die das Land seit Ende der achtziger Jahre durchlebt.

War es eine Verwirrung der Literaturkritik und des Marktes angesichts fehlender Bücher, dass Erzählungen als repräsentativ analysiert wurden, die in den Zeitschriften auftauchten, ohne schon überprüfbar das mehr oder weniger solide Werk eines Schriftstellers am Anfang seiner Laufbahn zu sein? In zuvor undenkbarem Tempo veränderte sich die kubanische Literaturlandschaft in den neunziger Jahren. Schien die Veröffentlichung literarischer Texte in der bis dato geregelten Weise zunächst beinahe unmöglich geworden zu sein, so fanden Autoren und Institutionen immer rascher eigene, neue Wege in die Welt: Verlagskooperationen oder Verlage in anderen Ländern, literarische Wettbewerbe nicht nur in der spanischsprachigen Welt, sondern auch im fremdsprachigen Ausland, z.B. Frankreich, wo kubanische Erzähler mehrfach den Juan-Rulfo-Preis des französischen Rundfunks gewinnen konnten.<sup>4</sup> So war es leichter, Verlage für die Veröffentlichung kubanischer Erzählungen zu gewinnen, als man es unter den gegebenen Umständen erwartet hatte. Ein Beispiel dafür ist die neugeschaffene Veröffentlichungsreihe *Colección Pinos Nuevos*, die mit Unterstützung eines argentinischen Verlages in den letzten zehn Jahren (neben Autoren und Texten anderer Genres und Gattungen) viele zuvor unveröffentlichte junge Erzähler herausgegeben hat. Außerdem erschienen innerhalb und außerhalb Kubas eine Reihe von Anthologien. Unter ihnen genießt *Estatuas de sal* (Yáñez/Bobes 1996) bis heute den Ruf der ersten und für die Entstehung einer "neuen Serie" der kubanischen Frauen-Erzählung grundlegenden Anthologie. Einer der Gründe mag sein, dass hier auf Kuba schreibende Autorinnen vorurteilsfrei neben im Ausland lebende kubanische Autorinnen gestellt werden.

<sup>4</sup> Das bekannteste Beispiel ist vermutlich Senel Paz, der 1990 den Internationalen Juan-Rulfo-Preis von Radio France International gewann mit *El bosque, el lobo y el hombre nuevo*, der Vorlage für den vielbeachteten Film *Fresa y chocolate* ("Erdbeer und Schokolade").



Inzwischen hat die Diskussion subtil auch andere Richtungen gewonnen; sie kann und soll Befürchtungen und Widersprüche reflektieren, wie sie z.B. von Víctor Fowler ausführlich in einer seiner jüngsten Betrachtungen zum Genre Erzählung dargelegt werden:

Gerade angesichts der riesigen Langeweile in der Mehrzahl unserer Periodika, der Unmenge abgeschmackten und wenig bemerkenswerten Materials, das veröffentlicht wird, tritt mit größter Deutlichkeit die absolute Normalität einer Literatur zu Tage, die uns viele ihrer Kommentatoren beharrlich für einzigartig und spektakulär erklären wollen. Die gigantische Umwälzung, die das Verschwinden des ehemaligen "sozialistischen Lagers" für das Leben in diesem Land bedeutete, der gewaltsame Übergang zur allgemeinen Verarmung, der unmittelbar darauf begann, zusammen mit dieser anderen Gewalt, die mit dem Dollar und all seine Masken über uns gekommen ist, hat zu einer weltanschaulichen Verwirrung der Kubaner geführt, zu einem Wechsel der Denkmuster und der Bewertungsweise der Realität, der Stellung, die das Individuum in bezug auf seine nächste Umgebung und die Gesamtheit des Lebens einnimmt. [...]

Die heutige Gegenreaktion auf die Nachgiebigkeit, mit der sich unsere Erzählkunst an die Gesetze des Marktes angepasst hat, zeigt eine tiefe Wahrnehmungskrise auf, des Sinnes für die Wirklichkeit und das Schreiben, wobei sich gleichzeitig die erschreckende Verletzlichkeit des intellektuellen Feldes und seine Ambivalenzen entwickeln. Wohin gehen wir? Wie und worüber sollen wir sprechen? Für wen? Wo endet das Spiel und wer bestimmt dessen Grenzen? Der Autor, der Verleger, der Politiker, der Markt? (Fowler 1999: 38).

Dieses Fragment gehört zu einem ausführlichen Artikel, der die Grundzüge der gegenwärtigen Situation umreißt und gleichzeitig vielleicht die Zwischenbilanz eines Fragenden ist, um den Wandel der kubanischen Literatur auch im Detail zu erfassen; denn diese muss ihren Weg finden weg von einem dreißig Jahre andauernden verlegerischen und kommerziellen Protektionismus unter dem Dach des offiziell zuständigen "Instituto Cubano del Libro" (Kubanisches Institut für das Buchwesen) und dessen Massenauflagen und heraus aus der fast tödlichen Gefahr für Schreiben, Lesen und Vermarktung inmitten der extremen Papier- und Publikationskrise seit ca. 1990. In diesem Sinne handelte es sich nicht nur um einen Wertewandel, der auch eine Verwirrung der ideologiebeladenen Moral hervorbringt, sondern auch um einen ökonomischen Wandel, der die individuelle Handlungsfreiheit der Schriftsteller in Bezug auf Förderung und Veröffentlichung nachdrücklich neu bestimmt. Folglich war und ist für den Eintritt in den internationalen Buchmarkt, so schwierig er auch gewesen sein mag, der Austritt aus dem offiziellen Protektionismus eine unabdingbare Voraussetzung, um sich innerhalb der Regeln zur Kommerzialisierung des Buches auf dem eu-

ropäischen und lateinamerikanischen Markt einzurichten.<sup>5</sup> Die neue Fähigkeit, sich an den internationalen Markt anzupassen, und die Leichtigkeit, mit der diese Anpassung sich vollzieht, zeigt sich als Bestandteil eines längeren Lern- und Anpassungsprozesses, zu dem sich die Autoren in ihren Beziehungen zum offiziellen Literaturbetrieb und zu ihren kubanischen Lesern seit dem sogenannten “grauen Jahrfünft” (zu Beginn der siebziger Jahre) auf vielfältige und immer neue Weise gezwungen sahen.

Innerhalb eines kurzen Zeitraums veränderte sich die Situation für die im Lande lebenden kubanischen Intellektuellen seit Beginn der neunziger Jahre dramatisch. Sie verfügten nicht (mehr) über die Gewissheit des utopischen Diskurses der sechziger Jahre, über die Publikumsgunst der Erzähler des Booms oder über die “Kulturverlage” (im Gegensatz zu den “kommerziellen”), die jenen als Stimme dienten. Und es fehlte fast allen die Sicherheit der Etabliertheit, die nur wenige kubanische Schriftsteller erreichten, unabhängig davon, ob sie im Lande selbst oder im Ausland lebten.<sup>6</sup> Sehr stark vereinfachend ließe sich sagen, dass die neue kubanische Literatur zwar zu spät für den verlegerischen Wettbewerb des Booms der sechziger Jahre auftritt, früh genug jedoch, um sich den aktuellen (ökonomischen und publizistischen) Möglichkeiten und Bedürfnissen der europäischen Verlage am Ende des 20. Jahrhunderts zu öffnen.

Gleichzeitig ist in Kuba eine Veränderung im Erzählmodus zu beobachten: hin zu den “kleinen” Geschichten, zum Feuilleton und der konfidentiellen Literatur (Tagebücher, Memoiren etc.), in der Parallelen zur postmodernen Literatur sichtbar werden.

Auf jeden Fall wird deutlich, dass heute jede Betrachtung der kubanischen Literatur auf ein engmaschiges Netz soziokultureller, ideologischer,

<sup>5</sup> Zu diesem Aspekt meint Leonardo Padura: “Ich glaube aber, dass es für die kubanische Literatur günstig war, andere Räume zu suchen. Das zwingt die Schriftsteller anzuerkennen, dass der Wettbewerb existiert, dass eine bestimmte Art der Literatur auf dem Markt funktioniert oder auch nicht, und dass man gegen eine Wand anschreiben muss, um sie überwinden zu können. Unsere Literatur hat es sich in den Sechzigern und den Achtzigern in der absoluten Güte der kubanischen Verlage bequem gemacht, wo die Arbeit des Verlegers/Herausgebers manches Mal so aussah: Er war die Person, die sich mit dir hinsetzte und das Buch durchging, um dir zu sagen, was du zu tun hattest. [...] Deshalb denke ich, dass der Wettbewerb der kubanischen Literatur helfen kann, qualitativ besser zu werden” (Guerra Naranjo 1999: 77).

<sup>6</sup> An diesem Punkt lohnt es sich, auf den “Kanon” von Harald Bloom (Bloom 1995: 565) hinzuweisen, in dem immerhin sechs der achtzehn ausgewählten Schriftsteller im Lateinamerika des 20. Jahrhunderts Kubaner sind: Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Nicolás Guillén, José Lezama Lima.

politischer und ökonomischer Bedingungen und Vorurteile stößt, das generell auch in anderen nationalen Literaturen auftritt, das aber im Falle Kubas besonderes Interesse findet. Die Rezeption gibt der neuen kubanischen Erzählkunst häufig den testimonialen Wert von zeitgeschichtlichen, "wahren" Zeugnissen, von politischer (oppositioneller) Stellungnahme, hierbei gelegentlich auch in einem kuriosen Widerspruch zum eigenen Postulat der Ablehnung jeglicher ideologisierender und parteiischer Literatur. Dies gilt insbesondere für das Genre Erzählung, für die Eigenheiten der Schreibkunst, ihre Autoren, die Rezeption und eine ausdrücklich problematische Beziehung zur Wirklichkeit. Möglicherweise geht hier die Erzählung auch den Entwicklungen des Romans voraus, wenn sie in ihrem fragmentarischen Diskurs die auseinanderreibenden Teile des sozialen Raumes und dessen (ursprünglich) totalisierenden Diskurses erfasst.

In diesem Kontext reagiert die Erzählung kubanischer Autorinnen in einem doppelten Sinne. Als Verteidigung gegen die frühere Nichtbeachtung ihres Schreibens durch die Kritik, die Literaturgeschichtsschreibung und das Verlagswesen, wobei sie der dominierenden männlichen Redeweise vom Standpunkt geschlechtlicher Differenz aus gegenübertritt; und als andersartige Schreibweise, wenn sich die von Frauen verfasste Kurzgeschichte als ein (oft unspektakulärer) Alternativdiskurs gibt, der eine andere Wertehierarchie, eine andere Subjektivität aufbaut und eine Rand-Zentrum-Debatte führt. Damit reproduziert sie eine international geläufige Entwicklung (deren Einfluss genauer zu untersuchen wäre), insbesondere die der spanischsprachigen ("abendländischen") Welt, der sie selbst auch angehört. Während sie diese Notwendigkeit schriftstellerischen Bekräftigens in Kuba in einen Gesamtzusammenhang der Nationalliteratur stellt, errichtet sie einen appellativen Textraum neu.

Die inzwischen immer größere Zahl von Erzählungsbänden kubanischer Autorinnen, die in den letzten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts herausgegeben wurden, bezeugt (und begründet immer neu) den Stellenwert des Genres für Literaturkritik, Markt und Publikum. Der gegenwärtige verlegerische Boom der kubanischen Erzählung sollte den Blick auf ihre Traditionen nicht verstellen, der eventuell durch ihre eher disperse Verbreitung in Zeitschriften und in einigen Anthologien erschwert wird. Als Salvador Bueno, der bekannte Kenner der kubanischen Literatur, 1953 *La Antología del cuento en Cuba (1902-1952)* publizierte, erschien darin eine einzige Geschichte von Lydia Cabrera (1900-1991), die im Jahr zuvor in *El Monte*, dem Hauptwerk ihrer anthropologisch-literarischen Studien zur afrokubanischen Kultur,

veröffentlicht worden war. Luisa Campuzano hat daran erinnert, dass bei der Herausgabe einer Anthologie über die Erzählung in der Zeit der Revolution auch zwanzig Jahre später nur eine einzige Geschichte der als Journalistin und Romanautorin<sup>7</sup> bekannten Dora Alonso (1910-2001) aufgenommen wurde. Das Panorama der Anthologien hat sich seit damals nicht spürbar verbessert und sie sind weiterhin kaum tauglich, den Weg der Erzählung von Frauen mit Genauigkeit historisch aufzuarbeiten. Jedoch illustrieren sie das Schicksal der Erzählerinnen, geben sie doch in der vorgeblichen Subjektivität der jeweiligen Herausgeber Zeugnis, wie (auch) Anthologien als Beherrschungsinstrument der Literatur benutzt werden, wo behauptet wird, die Aufnahme oder Nichtaufnahme von Autorinnen in eine Sammlung sei an Qualitätsmaßstäbe gebunden – und letztlich wird doch nur ein vorgefundener Kanon tradiert, der wiederum die Publikation von Einzelwerken beeinflusst. Ein Beispiel der Auslassung wäre Esther Díaz Llanillo (\*1934); 1966 veröffentlicht sie den schmalen Band *El castigo* ("Die Strafe") und erscheint danach nur noch gelegentlich in Anthologien und erst mehr als dreißig Jahre später erreicht sie eine breitere Aufmerksamkeit von Publikum und Kritik mit *Cuentos antes y después del sueño* (1999; "Geschichten vor und nach dem Traum").

Angesichts solcher Umstände ist es schwierig, chronologische Gruppen oder gar "Generationen" von Schriftstellerinnen nach Erscheinungsdaten aufzustellen. Kritische Distanz scheint angebracht, wenn Literaturkritiker eine "Reihe" von jungen Erzählerinnen der achtziger Jahre zusammenstellen und eine Hierarchisierung nach Generationen durchführen, Erzähler/Innen fortlaufend ordnen und die Aufnahme zeitgenössischer Ästhetiken zum Maßstab nehmen. Dies geschieht bislang kaum in differenzierten Monographien, eher in schlagwortprägenden Vorworten oder in kürzeren und zeitnahen Arbeiten, z.B. in grundlegenden Aufsätzen aus jüngerer Zeit, wie *Los violentos y los exquisitos* ("Die Gewaltsamen und die Erlesenen") von Arturo Arango; oder von Salvador Redonet, dem die Prägung des Etiketts *novísimos* für die sich abzeichnende "Generation" kubanischer Autoren zugeschrieben wird (Redonet/López Sacha 1994).

Das Interesse an der Definition und anthologischen Präsentation einzelner Gruppen konzentriert sich auffällig auf die männlichen Autoren und hier besonders auf solche, die "neue" Themen, Typen und Phänomene berühren

<sup>7</sup> Vgl. Campuzano (1996, S. 361): "1975 erschien *El cuento cubano en la Revolución. Antología* im Verlag Unión des Schriftstellerverbandes. Unter den siebzehn vorgestellten Autoren befand sich nur eine Frau: Dora Alonso."

(z.B. López Sacha 1994): Gewalttätige, "frikies" (Freaks), Träumer, Rocker und andere. Ergebnis ist eine nach Generationen, Gruppen oder Themen gegliederte Chronologie, über die man streiten kann, vor allem, weil weibliche Vertreter entweder völlig fehlen oder aber bestenfalls am Rande erwähnt werden.<sup>8</sup>

Eine vollständige Untersuchung des literarischen Feldes würde wesentlich profundere Resultate ergeben. In diesem (Bourdieschen) Sinne haben die jungen Erzähler ein Charisma erreicht, das ihnen augenblicklich den Weg ins Zentrum der Aufnahmebereitschaft und hin zur Veröffentlichung ihrer Texte ebnete. Zum großen Teil deshalb, weil sie ihre Repräsentationsstrategie darauf richteten, sich als Schriftsteller vorzustellen, die etablierte literarische Modelle umstürzen und eine übergreifende Diskussion begründen könnten. In fast allen Untersuchungen und Präsentationen zur kubanischen Erzählung der *novísimos* sind ähnliche Behauptungen wie die von López Sacha zu finden, der selbst Erzähler und einer der aktivsten Begleiter des besprochenen Genres ist:

Das war kein Werk des Zufalls. In den achtziger Jahren wurde das letzte Gefecht [sic!] gegen ein ästhetisches und ideologisches Programm geschlagen, dass als höchste Wahrheiten die unmittelbare Widerspiegelung, den positiven Helden, die offensichtliche Tendenz, das optimistische Ende und andere Klischees postulierte, die in der Kunst der siebziger Jahre anerkannt waren. Die Generation, die damals begann, Geschichten zu schreiben und zu veröffentlichen, musste sich den Weg mit neuen Kriterien zur Bewertung der Wirklichkeit ebnen und die Erzählkunst auf andere Art und Weise ausüben. Es gab einen Prozess zur Wiedergewinnung der Spannungszonen in einer Geschichte, des Fabulierens und sogar der klassischen Erzählkunst. Die neuen Erzähler kämpften um eine höheres Maß an literarischer Autonomie, sie legten der Gesellschaft Probleme dar und entdeckten für die Gattung versteckte oder von der Tradition wenig bearbeitete Winkel. [...] Man kann sagen, dass die Engel schwer gearbei-

<sup>8</sup> "Es wäre nicht unsinnig, zu behaupten, dass die sogenannte Generation der Achtziger – die dreißigjährigen – sich inzwischen schon als die vorletzte [zweitjüngste – Anm. d. Verf.] betrachten können, [...] Fünfzehn Engel bilden den vorliegenden Band – obwohl ich sagen müsste: vierzehn [in Bescheidenheit zieht sich der Herausgeber als Erzähler von der Summe ab. – Anm. d. Verf.] – mit einer Reihe von Erzählungen, die die verschiedenen Wege zeigen, die die kubanische Erzählung gegenwärtig gehen kann. Die überwiegende Mehrheit der Autoren ist nicht mehr als dreißig Jahre alt und repräsentiert den Reichtum auf dem Gebiet der neuen Generation. Es sind, wenn man so sagen will, die neuesten [jüngsten – Anm. d. Verf.] kubanischen Erzähler. Die anderen – zwischen sie hat Salvador Redonet auch mich gestellt – sind nicht älter als fünfundvierzig Jahre alt und hier aufgenommen, um die Linien zu zeigen, die im vergangenen Jahrzehnt zu wachsen begonnen haben und die heute ihre Reife erreicht haben" (López Sacha 1994b: 7).

tet haben, um die Erzählung von all ihren scholastischen Krankheiten zu befreien (López Sacha 1994b: 6f.).

Das Zitat zeigt deutlich genug das messianische (Selbst-)Gefühl, das sich aus dem Auftauchen junger und vorgeblich grenzenloser Talente speist: unter denen jedoch nicht eine Frau benannt wird. So bleibt die feminine Schreibkunst als Zone eines grenzensprengenden Diskurses in der Benennung sozialer und literarischer Brüche von den Offenbarungen des vermeintlich Neuen ausgeschlossen; wegen der historischen Spannung, in die sie sich selbst einschreibt? Mit Geschick und Treffsicherheit antwortete Zaida Capote, die sich mit der Problematik der Geschlechterdiskurse ausführlich befasst hat:

Eines der Rätsel in der mittelalterlichen Scholastik bestand darin herauszufinden, wie viele Engel auf eine Nadelspitze passten. Ein anderes bestand darin, zu erraten, welches Geschlecht die Engel hatten. Heute können wir über diese byzantinischen Diskussionen lachen, denn wir haben endlich die Antworten gefunden. Es waren fünfzehn Engel. Und es waren Männer (Capote 1999: 38).

In Wirklichkeit hat Kuba selbstverständlich auch mehr als fünfzehn Erzählerinnen (und unter ihnen gewiss nicht "einen" Engel). Die Darstellung hier kann sich nur auf die herausragenden Namen und Texte konzentrieren, die in den neunziger Jahren publiziert wurden. Sehr bekannte und technisch brillante Erzählerinnen werden auch dann Erwähnung finden, wenn sie in dieser Dekade keine (neuen) Bücher veröffentlichten und "nur" in Erzählungs-Anthologien erschienen. Dies wäre der Fall bei Mirta Yáñez,<sup>9</sup> einer der wenigen Schriftstellerinnen, die in fast allen jüngeren Anthologien Platz findet. Ihre Erzählungen werden als literaturgeschichtlicher Bruch mit den sogenannten "Geschichten von der Gewalt"<sup>10</sup> betrachtet, da sie seinerzeit die Erfahrungen verschiedener Generationen und die Perspektive des Heranwachsenden neu in die zeitgenössische kubanische Erzählung einführte, und sie hat ihr narratives Spektrum in den nach 1975 erschienenen Büchern stetig erweitert. Zuweilen verfassten diese Autorinnen auch Geschichten für Kinder; zwar wird dieser Bereich hier nicht behandelt, doch würde dieses Thema zweifellos weitere, spezifische Untersuchungen verdienen. Im Vorblick

<sup>9</sup> Mirta Yáñez (\*1947), *Todos los negros tomamos café* (1975; "Wir Schwarzen trinken alle Kaffee"); *Havanna es una ciudad bien grande* (1980; "Havanna ist eine ziemlich große Stadt"), *El diablo son las cosas* (1988; "Der Teufel steckt in den Dingen").

<sup>10</sup> Dieses Korpus von Erzähltexten, publiziert von 1966 bis zum Ende des Jahrzehnts, berichtet über die Ereignisse dieser Jahre, wie den Kampf gegen die Tyrannei Batistas in der Sierra Maestra und in den Städten, den Kampf in Playa Girón, die Konfrontation in der Escambray. Die herausragendsten Autoren dieser "Serie" sind Jesús Díaz, Manuel Cofiño, Julio Travieso, Norberto Fuentes, Hugo China, Eduardo Heras León.

lässt sich die thematische und erzähltechnische Breite der Erzählungen kubanischer Autorinnen herausstellen, angefangen von testimonial-konfidentiellen Texten über Kriminalgeschichten bis hin zur Science-Fiction.<sup>11</sup>

Die in den neunziger Jahren erschienenen Erzählbände wenden sich den unterschiedlichsten Themen zu. Erzählerinnen mit langer Erfahrung im Schreiben von Fernsehserien, Lyrik, Romanen oder Erzählungen nehmen sie ebenso auf wie junge Anfängerinnen. Autorinnen verschiedener Generationen erscheinen für den Leser zeitgleich, unterschiedlichste Ansichten und Literaturprojekte („Generationen“?) existieren nebeneinander. Anlässlich des Erscheinens von Ena Lucía Portelas<sup>12</sup> *El pájaro: pincel y tinta china* („Der Vogel: Pinsel und Tusche“) in Spanien, verfasst von der bislang jüngsten in diesem Jahrzehnt publizierten Erzählerin, schrieb die spanische Zeitschrift *Qué leer*: „Während ihres Aufenthaltes bei uns [...] stellte sie fest, dass man, obwohl wirklich eine junge Generation kubanischer Autoren existiert, nicht von einem gemeinsamen literarischen Projekt sprechen kann“ (*Qué leer* 2000: 15).

Auch wenn ein „gemeinsames literarisches Projekt“ nicht besteht, lassen sich bei aller (gewollten?) Unterschiedlichkeit auch Übereinstimmungen beobachten. Es gibt z.B. in allen Geschichten einen stark nachdenklichen, intimistischen Aspekt, der dazu führt, gerade Individualbiographien zu überdenken und zu erinnern, eine Stimme aus der Gegenwart, die immer wieder die Vergangenheit untersucht, auch wenn sie sich verschiedener erzählerischer Verkleidungen bedient. Häufig findet sich ein Bild: das der abgeschlossenen Kindheit und der forschenden Ankunft im reiferen Leben. Be-

<sup>11</sup> Als Beispiele wären in Auswahl zu nennen: Nancy Robinson Calvet (\*1935), *Colmillo de jabalí* (1973; „Wildschweinhauer“); Evora Tamayo (\*1940), *Cuentos para abuelos enfermos* (1961; „Geschichten für kranke Großeltern“), *Fumando en pipa y otras costumbres* (1983; „Pfeife rauchen und andere Gewohnheiten“); Ana María Simo (\*1943), *Las fábulas* (1962; „Die Fabeln“); Nora Macía (\*1944), *Los protagonistas* (1977; „Die Hauptfiguren“); Excilia Saldaña (1946-1999), *Kele-Kele* (1987); Rosa Ileana Boudet (\*1947), *Este único reino* (1988; „Dieses einzige Reich“); Chely Lima (\*1957), *Monólogo con lluvia*. (1980; „Monolog mit Regen“); *Tiempo nuestro* (1980; „Unsere Zeit“); Daína Chaviano (\*1957), *Los mundos que amo* (1979; „Die Welten, die ich liebe“), *Amoroso planeta* (1982; „Amouröser Planet“), *Cuentos de hadas para adultos* (1986; „Märchen für Erwachsene“).

<sup>12</sup> Ena Lucía Portela (\*1972), *El pájaro: pincel y tinta china* (1997; „Der Vogel: Pinsel und Tusche“; als Langerzählung vom Schriftstellerverband UNEAC mit dem Jahrespreis 1997 in der Kategorie Roman ausgezeichnet); *Una extraña entre las piedras. Cuentos* (1999; „Eine Fremde zwischen Steinen“. Erzählungen). Sie gewann 1999 den Juan-Rulfo-Preis des französischen Rundfunks mit der Erzählung „El viejo, el asesino y yo“ (2000; „Der Alte, der Mörder und ich“).



zeichnenderweise stützt sich diese Perspektive immer wieder auf Bilder, die aus Geschichten und Märchen für Kinder herrühren:

- Ich bin eine Erwachsene, Peter Pan. Vor langer Zeit schon bin ich gewachsen.
- Du hast mir versprochen, nicht zu wachsen, Wendy.
- Ich konnte es nicht verhindern (James Mathew, *Peter Pan*).<sup>13</sup>

Mit diesem Zitat markiert Mylene Fernández Pintado den Konflikt ihrer Erzählung, in der ein junges Mädchen seine erste sexuelle Erfahrung macht, im Konflikt mit dem familiären (Vor-)Urteil vom “Verlust der Jungfräulichkeit”. Rückblickend auf ihre Kindheit sichtet die Hauptheldin die Bücher ihrer Bibliothek. Sie besteht darauf, ihre Erfahrung als Schritt in ein anderes Alter und zu einer neuen Denkweise zu erleben: “[...] Ich weinte, weil ich die Seiten der Gebrüder Grimm verlassen hatte, um nunmehr, nicht eben mit Behagen, in die von Henry Miller einzutreten [...]” (Fernández Pintado 1998: 25).

Gina Picart Baluja (1994) zeichnet eine Alicia, die

[...] verloren in einem Wald voller Kreuze, Karos und Herzen das rotschwarze Schicksal befragte. Sie studierte lange Zeit jede Kombination. Im Zentrum des Bildes fühlte sie die böartige Rückstrahlung des Kreuzasses: von ihm weg und zu ihm hin führten alle möglichen Wege, alle Routen. Wie ein gefährlicher Bauchnabel zog er alles auf sein Zentrum zu. Das Schwarz regierte. Alicia war untröstlich und versank endgültig im Gestrüpp des dunklen Urwaldes (Picart 1994: 64).

Die Bibliothek der Kindheit erscheint auch als Epigraph des Buchs von Ena Lucía Portela, die *Alicia en el país de las maravillas* (“Alicia im Wunderland”) sagen lässt: “Du solltest nicht scherzen – sagte das Mädchen –, denn Scherze machen viel zu traurig” (Portela 1999: 7).

Eine Art kultureller Pakt vereint diese jungen Erzählerinnen, die einen geheimen Dialog zu führen und eine gemeinsame Bibliothek zu nutzen scheinen. Zu Beginn des Buchs von Anna Lidia Vega Serova kann man lesen: “In der Jugend waren wir integer und der Terror und Schmerz der Welt drangen völlig in uns ein.”<sup>14</sup> Ein gewisser dunkler Ton scheint sie alle anzuziehen, als würden sie vor den Eingang ihrer Bücher ähnliche Worte setzen

<sup>13</sup> Einleitendes Zitat zur Erzählung von Mylene Fernández Pintado (\*1963), “El oso hormiguero” (Der Ameisenbär). In: *Anhedonia*, S. 20 (1998; David-Preis der UNEAC, Kategorie Erzählung). Sie hat zuvor Erzählungen in Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht.

<sup>14</sup> Anna Lidia Vega Serova (\*1968), Malerin und Autorin, hat bislang zwei Erzählbände veröffentlicht: *Catálogo de mascotas* (1998; “Katalog der Talismane”) und *Bad Painting* (1998; Premio David der UNEAC 1997, Kategorie Erzählung).

wollen wie Dante vor das Tor zu seinem *Inferno*. Es ist aber nicht Dante, sondern Henry Miller, der angerufen wird beim Übergang vom Stand der Unschuld zu dem der Eroberung des Wissens um das Leben und die Erotik.

Sicher entspringen die expliziten intertextuellen Bezüge der andauernden Notwendigkeit, einen Perspektivwechsel zu markieren hin zu dem Ort, von dem aus sich die Erzähl-Stimme aus der Zerrissenheit erhebt. Deutlich wird ein Nachdenken über die Literarizität der Texte, wobei im Übergang der urteilende Blick angerufen wird, der "alle" Seiten beleuchten kann. "Die Zeit, / die kommt, nicht geht, / und die nicht steht", schreibt Virgen Gutiérrez in einem Abschnitt ihres Buches, wobei sie Humberto Ak'abal zitiert,<sup>15</sup> während sich Nancy Alonso auf die Apokalypse beruft und damit eine Diskussion – gegen einen Pakt des Schweigens – mit der unsichtbaren, göttlichen Zensur beginnt, die durch ihre Schriften mit besonderer Leidenschaft herausgefordert wird:

Und als die sieben Donner das Ihre gesprochen hatten, begann ich zu schreiben, und ich hörte eine Stimme vom Himmel, die mir sagte: Versiegele in dir, was die sieben Donner gesprochen, und schreibe es nicht auf! (*Apokalypse*, Kap. 10).<sup>16</sup>

Diese Bezugnahme auf andere Texte dient vorrangig der Markierung von Brüchen und Distanzen; in der Schaffung einer eigenen Stimme, einer persönlichen und auf das eigene Geschlecht bezogenen Logik, einer Generationsposition, einer "anderen" Sichtweise auf die private und öffentliche Welt; in einem beharrlichen Beurteilen, das auch den Kodex für das eigene Erzählen aufstellt, das Wechselwirkungen verschiedener Zonen und die Möglichkeit des (eigenen) Wachsens und Schreibens etabliert und hierbei die Selbstreflexion der Alicia-Figur in ihrer Zwiesprache mit sich selbst nachzuahmen scheint.

Als ich Märchen von Feen las, habe ich mir niemals vorgestellt, dass solche Dinge wirklich geschehen, und jetzt bin ich hier, mitten unter ihnen! Ich denke, jemand sollte ein Buch über meine Abenteuer schreiben [...] Das glaube ich wirklich! Und wenn nicht, dann schreibe ich es selbst, wenn ich einmal groß bin [...] Aber ich bin es ja schon! – sagte sie traurig –. Ich kann nicht mehr größer werden als ich jetzt bin, solange ich hier bin! (Carrol 1999: 39).

<sup>15</sup> Virgen Gutiérrez (\*1945), *Cuentos virginales* (1998; "Jungfräuliche Erzählungen"; Soler-Puig-Preis 1997), S. 47. Dichterin und Essayistin, die bislang Erzählungen, Geschichten in Zeitschriften und Anthologien publizierte. Der erwähnte Erzählband ist der erste, den sie als Buch veröffentlicht.

<sup>16</sup> Nancy Alonso (\*1949), *Tirar la primera piedra* (1997; "Den ersten Stein werfen"; Erwähnung [2. Preis] beim David-Preis der UNEAC), S. 6. Dieses ist ihr erstes veröffentlichtes Buch.

Eine köstliche Welt der Spiegel, Spiele und Rätsel, die Alicia ermöglichen, groß zu sein in einer kleinen und schimmernden Welt, „in der sich am Ende des Tunnels der wunderbarste Garten auftun würde, den man sich je erträumt hat“ (Carrol 1999: 15). In ihren Geschichten benutzen die Schriftstellerinnen ihren eigenen „Zaubertrank“ der Fiktionen, lassen sich wachsen oder schrumpfen, um in die jeweils gesuchte Welt zu gelangen. Sie passen diesen Welten ihre Stimme an in der Absicht, die Vision vom Garten der Erinnerungen zu erhalten und in ihn einzudringen, oder sie gehen durch den Spiegel, vertrauensselig und kampfesmutig zugleich, vielleicht getragen von dem ewigen und heimlichen Wunsch, selbst Königinnen zu sein.

### 1. Durch die Welt und durch den Spiegel

Bei aller Unterschiedlichkeit der hier behandelten kubanischen Schriftstellerinnen gibt es (mindestens) eine Konstante: den Bezug zum (unmittelbar umgebenden, realen) Raum und in der Verlängerung zur Welt, in der die Ereignisse ihrer Erzählungen stattfinden. Gemeint ist nicht allein eine Beschreibung und Semantisierung der Chronotopoi. Zu bemerken ist das „Erinnern“ an andere Welten, wie Umberto Eco sie als „kulturelle Konstrukte“ beschreibt, sowohl an die möglichen als auch an die realen oder gegenwärtigen Welten (vgl. Eco 1989: 218). Auffällig in diesem Sinne ist, dass der Handlungsort der Geschichten vorzugsweise die Stadt ist, wenn es um das Heute geht. Das Land bleibt praktisch unberührt von den Erzählungen über (historisch konkret bestimmbares) Gegenwärtiges, vermutlich als unmittelbare Folge der Lebenserfahrung der Autorinnen, die selbst in Städten (vor allem Havanna) wohnen und nicht selten eine akademische Ausbildung genossen. Das „Land“ erscheint in Metamorphosen: durch die afrokubanische Mythologie verwandelt, versetzt in die Epoche des Unabhängigkeitskrieges, in die Zeiten der Legende, in eine Art „Es war einmal“, dargestellt nach den Regeln des „Phantastischen“, wie etwa in Gina Picarts Titelerzählung in *La poza del ángel*. Die Brücke zur Vergangenheit erst sucht eine Welt, die im Dorf oder in einer Provinzstadt Gestalt findet, und zwar gerade durch traditionell wirkende Erzählungen mit ausführlichen, erklärenden Dialogen und einer allwissenden Erzählinstanz in der ersten oder dritten Person. „Die Großmutter in der Küche bewacht die Kaffeekanne auf dem Feuer und sieht sie von Zeit zu Zeit scharf durch ihre Brille an“, ist die erste „Erinnerung“,

mit der Iris Dávila ihr Buch eröffnet.<sup>17</sup> Aida Bahr benutzt (als gäbe es eine Konvention für das Thema Haus, Familie und Kindheit) die Erzählungen eines Mädchens, das sieht, wie "die Großmutter beginnt, durch das Haus zu laufen", oder eine "[...] große, alte und dicke Negerin. Sie war weiß gekleidet, vom Kopftuch abwärts [...]".<sup>18</sup> Die Erzählstimme hat eine doppelte Funktion: als jemand, der als teilnehmende Figur die Handlungen der Erwachsenen wahrnimmt, und als eine im Heute-Danach sprechende Truhe voller Erinnerungen. In der gleichen Richtung, nur in direkter Weise, ohne sich zu "verkleinern", rekonstruiert eine Figur bei Virgen Gutiérrez die Vergangenheit bei der Rückkehr in die Provinz:

- Zurückkommen an den selben Ort, nach so vielen Jahren: der Calixto-García-Park, mit seinen Bäumen vor den breiten Wegen, die Stadt des ersten Schreis, der zarten Hoffnungen.
- Ich erinnere mich an jenen ausgelassenen Nachmittag, als das Yareyal-Viertel "frei von Analphabetismus" erklärt wurde (Gutiérrez 1998: 9).

Virgen Gutiérrez erschafft eine konfidentielle Erzählstimme mit starkem auktorialen Akzent, die aus der aktuellen Perspektive des Erwachsenseins über eine fast vierzig Jahre zurückliegende Vergangenheit spricht. Die Strategie, das eigene Maß zu verändern, kleiner zu werden, um sich in die beschriebene Zeit zu versetzen, oder zu wachsen für den Blick zurück, beeinflusst hier nicht substantiell das melancholische Erzählen von der vergangenen Welt, das auch moralische, sentimentale Urteile und mancherlei Ablehnung einschließt. Die verschiedenen Strategien der Veränderung von Größe und Stimme sind in den Geschichten von Virgen Gutiérrez nur Verkleidungen, die in der Regel keiner Problematisierung dienen, außer vielleicht dort, wo das Schicksal eine Brücke zum Unvorhergesehenen (und Unvorhersehbaren) schlägt.

Bei den drei zuletzt genannten Erzählerinnen bieten die Werte und Emotionen, in denen sich die Erinnerungen bewegen, kaum soziale und zeitgeschichtliche Festlegungen. Gezeichnet wird eine vergangene Epoche, die vermeintlich keine moralischen Ableitungen für eine Gegenwart anbietet.

<sup>17</sup> Iris Dávila (\*1918), *Intimidades* (1998; "Intimitäten"), S. 9. Die Autorin ist eine in Kuba sehr bekannte Journalistin und Verfasserin von Hörspielen, sie hat außerdem Theaterstücke geschrieben und Geschichten für Kinder publiziert. Ihre Arbeiten sind in Zeitungen und Zeitschriften zu finden. *Intimidades* ist ihr erster Erzählband.

<sup>18</sup> Aida Bahr (\*1958), *Espejismos* (1998; "Luftspiegelungen"), S. 9 und 12. Erzählerin und Drehbuchautorin für den Film, hatte Aida Bahr zuvor zwei Erzählbände publiziert: *Hay gato en la ventana* (1984; "Da ist eine Katze am Fenster") und *Ellas de noche* (1989; "Frauen bei Nacht").

Die Erinnerung lässt an einer "überwundenen" historischen Etappe teilhaben, die Kuba hinter sich gelassen haben soll, oder an einer biographischen Etappe, deren persönliche Erinnerungen die Figuren in ihrer Gegenwart oder mit dem Erwachsensein überwunden glauben. Bei den Schriftstellerinnen, die ihre Geschichten in vergleichbarer Weise in Städten der kubanischen "Provinz" ansiedeln, lassen sich auch Unterschiede der Generationszugehörigkeit und der regionalen Erfahrungen feststellen, auf die an dieser Stelle jedoch nicht ausführlich eingegangen werden kann.

In den eben dargestellten Beispielen findet die Problematisierung des Raumes ihre Bezugspunkte innerhalb Kubas, vielleicht in der Antinomie (Haupt-)Stadt vs. (restliches) Land, Zentrum vs. Peripherie in einem für Lateinamerika oft beschriebenen Sinn. Die Dimensionen von Raum und Ort des Erzählten werden in anderen Texten auf eine wesentlich stärker semantisierte, "spektakulärere" Weise spannungsvoll aufgefasst und dargestellt und die Interpretation des Lesers zwischen zwei kulturelle Konstrukte geführt: wo eine mögliche (fremde) Welt der realen (eigenen) Welt gegenübergestellt wird. Vorgeführt wird die Entgegensetzung benennbarer Räume: des eigenen, nationalen, karibischen "Hier" und des schimmernd-lockenden "Dort", des "Nordens". Die hier zu betrachtenden Autorinnen sind nicht die ersten, die dieses Thema in der zeitgenössischen kubanischen Erzählkunst aufgreifen. Erinnert sei beispielsweise an die international wohl bekannteste Erzählung von Senel Paz *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* ("Der Wald, der Wolf und der neue Mensch"), verfilmt und bekannt geworden als *Fresa y chocolate* ("Erdbeer und Schokolade"). Auch dort wird (neben anderen, nicht minder aufmerksamkeitsheischenden Themen) die Problematik des Anderen und Fremden als Konflikt von Hier und Dort gezeigt und das Dort liegt jenseits des Meeres, außerhalb Kubas.

Hier zeigt sich eine Besonderheit von Ana Luz Garcías<sup>19</sup> *Heavy Rock*, die ihre Geschichten aus einer realen und historischen Spannungszone schöpft: Guantánamo. Die "unüberwindliche" Trennlinie zwischen der Bevölkerung und der US-amerikanischen Militärbasis verwandelt die Ereignisse in den Erzählungen in besondere Formen der Verhandlung eines viel umfassenden und allgemeineren Problems. Der erzählerische Raum umfasst beide (auf derselben Insel nebeneinander liegende) Räume, deren geophysische Eigen-

<sup>19</sup> Ana Luz García Calzada (\*1944), *Heavy Rock* (1995). Vor diesem Buch veröffentlichte sie einen Roman und zwei weitere Erzählungen: *Desmemoria del olor* (1989; "Fehlerin-nerung des Duftes"; auch in *Heavy Rock*, 1999, S. 49-55) und *Y los ojos de papá* (1990; "Und die Augen von Papa").

heiten den Konflikt der Erzählungen vorantreiben. Ana Luz García erzählt im Ton vorgegeblicher Objektivität, sie beschreibt beinahe trocken die Situationen und vermeidet explizite Bewertungen. Die Gewalt jeder einzelnen Flucht auf das Territorium der US-Militärbasis wird in sich selbst zur Bewertung des Vorgangs und ihre implizite, negative Bewertung ergibt sich aus der Gegensätzlichkeit der Charaktere und Funktionen der Personen. Die (sehr reale, gemäß staatlicher Verordnung "unversöhnliche") Gegensätzlichkeit des "Hier" (Kuba, Guantánamo) und "Dort" (Militärbasis Guantánamo, USA) stellt die Figuren der Erzählungen immer wieder auf die Grenze und bringt sie in die Grenzsituation einer definitiven Entscheidung über das "illegale Verlassen des Landes". Die Figuren (und die Leser) erfahren dies als Akt der Gewalt, bei dem zwei Realitäten einander gegenüberstehen: einerseits die gegenwärtige, nationale, kubanische oder zum Teil die lokale Wirklichkeit Guantánamos, in der Gründe und Konsequenzen für persönliche Flucht-Entscheidungen zu finden sind, und auf der anderen Seite die Realität des als Ausweg vermuteten, erhofften oder beschworenen Nordens, der Vereinigten Staaten von Amerika. In anderen (auf Kuba) veröffentlichten Fiktionen bislang so (noch) nicht zu finden, manifestiert sich der erzählerische Diskurs hier "einzigartig" in einer Zone des "Verbotenen" (Foucault 1999). Er kompromittiert sich nicht mit der Bewertung von Handlungen der Figuren, aber er benennt und akzeptiert die Ereignisse als "Desiderat", als Konflikt zwischen den Grenzsetzungen von Reiseverboten und -beschränkungen und den persönlichen Gründen sie zu umgehen.

Als vorletzte Erzählung bietet *Heavy Rock* einen Text, in dem diese Desiderata aufgehoben scheinen. *Manzanas* ist die rückblickende Erzählung eines Kindes. Besonders die aktantiale Funktion Kindheit–Unschuld–Aufrichtigkeit wird zur Legitimierung der Figurenmeinung und für die Zeichnung "des Anderen" genutzt. Der Gegen-Raum (hier die Militärbasis Guantánamo und die Vereinigten Staaten) erscheint als ein Ort der Frustration und des Schreckens, zu dem das Kind vom trunksüchtigen Vater gebracht und auf immer von der Mutter getrennt wird:

Jetzt kommt Papa herein und sieht mich an – sagt das Kind – mit diesen Augen, die ich so gut kenne, und beide Hände so, als würde er eine Schale mit Äpfeln tragen, er sieht mich an und lacht und taumelt und ich schäme mich für ihn und für dieses Gesicht, das er auch in jener Nacht hatte, als er mich auf allen Vieren durch die Hintertür schleichen ließ, damit uns Mama nicht hörte (García 1995: 63).

Ein andersgeartetes narratives Verfahren findet Nancy Alonso in ihren sieben Erzählungen in *Tirar la primera piedra* ("Den ersten Stein werfen").

Der Titel verweist auf die semantische Aufladung dieses Buches, auf eine Schreibweise, die "Geschichten erzählen" will, um gegen das Schweigegebot von Göttern und Engeln zu reden und Zeugnis abzulegen, um die Erinnerung an Gesehenes zu bewahren: "Und endlich erfuhr ich die Antwort auf die Frage: Ja, die Spur dieser Geschichte wird bleiben, weil ich hingehen und sie aufschreiben werde" (Alonso 1997: 79). Dieses bislang einzige Buch von Nancy Alonso erscheint als eine Entsakralisierung der hauptstädtischen Welt. Die Titel der Erzählungen<sup>20</sup> sind (als Zitate und Paraphrasen) intertextuelle Bezugnahmen zur biblischen Geschichte, die wie kurze Inschriften gerade auf die moralischen Urteile weisen, die als Fokus der Erzählungen wirken. Die interne Struktur der Erzählungen baut auf die ideologiebeladene räumliche Entgegensetzung: Kuba vs. Ausland. Der Text verbindet verschiedenste Varianten von "Kuba verlassen" oder "dableiben", inmitten von Ereignissen, die den zeitgenössischen moralischen Wertewandel zur Sprache bringen, die ökonomische und soziale Krise, die Spaltungen der Familie und der Freundeskreise, die Ausreisen über den Hafen Mariel, die Epoche der Floßflüchtlinge (*balseros*), die staatlichen Kampagnen "internationalistischer" Solidarität. Die Geschichten scheinen erzählt zu werden mit einem verzweifelten Willen, die Risse des revolutionären sozialen Projekts zu heilen. Dem passen sich die Anekdoten ebenso detailliert an wie die Personen. Deren aktantiale Funktionen erscheinen eher starr, auch wenn sich vielfältige Versuche der Autorin finden, Nuancen und Widersprüche zu zeichnen, über eine Individualisierung und die Einbindung von Gefühlswelten in die funktionalen Beziehungen zwischen den Personen und in ihnen selbst, sowie zu den Ideologemen und den widerstreitenden Räumen.

Die suggerierten Bilder bei Nancy Alonso weisen auf einen Vergleich zwischen denen, die das "revolutionäre Projekt" verlassen, sei es innerhalb des Landes (*insilio*), oder indem sie in ein anderes Land umsiedeln (*exilio*), und jenen, die sich weiterhin in einer spannungsvollen Position von gleichzeitiger Loyalität und Kritik halten. Die Geschichten münden auf eher geradlinige und "realistische" Weise in Lösungswege, die zugleich den einfachen Antworten der Schwarzweißmalerei entfliehen und eine eigene Meinung begründen wollen. Ein Beispiel: Eine Frau reist als "Internationalistin" an

<sup>20</sup> Der Band *Tirar la primera piedra* (1997; "Den ersten Stein werfen") enthält neben der gleichnamigen Titelgeschichte die Erzählungen "La paja en el ojo del ajeno" (Der Strohalm im Auge des Anderen), "No renegarás" (Du sollst nicht abschwören), "Ofrecer el corazón" (Das Herz anbieten), "Falsos profetas" (Falsche Propheten), "Diente por diente" (Zahn um Zahn) und "El séptimo trueno" (Der siebente Donner).



die Universität von Addis Abeba und erfährt dort aus dem Briefwechsel mit einer Freundin, dass diese nach Mexiko geht, während sie selbst, die eine ungeschminkte Sicht vom Leben in Afrika und vom Internationalismus entwickelt, nach Kuba zurückkehrt, denn "du wirst verstehen, dass wir Kubaner hier sehr gut wissen, was wir tun müssen" (Alonso 1997: 61).

Eine wesentlich stärkere Zuspitzung findet das Thema auf den vielleicht dramatischsten Seiten des Buches. In *No renegarás* wird der innere Konflikt Raquels darlegt, die in der erzählten Welt dem gängigen Muster einer arbeitenden Kubanerin entspricht, wo sie an den gesellschaftlichen revolutionären Aktivitäten teilnimmt und gleichzeitig Hausfrau, Mutter und Ehefrau ist. Hier ist sie außerdem eine konkrete Frau in einer psychischen Krise, die ihren Arbeitsplatz verloren hat, und die gleichzeitig mit einer sozialen und einer familiären Krise fertig werden muss. Im Zustand auswegloser Verzweiflung nimmt sie sich das Leben. Nancy Alonso findet hierfür einen der erzählerisch gelungensten Schlusspunkte dieser Erzählungen. Zugleich wird die Schwierigkeit deutlich, parallel das verzweifelte innere Ringen der Person und die ideologiebeladene Außensicht in einer schlüssigen Erzählperspektive zu zeigen; nicht jeden Leser wird die gefundene Lösung überzeugen, eine ausgleichende und vermittelnde Erzählstimme, die sich außerhalb des Erzählten und "allwissend" in der dritten Person äußert.

Und in der Essenz ihres Seins fand sich der letzte Grund für jene Entscheidung: Sie war immer überzeugt gewesen vom messianischen Sinn ihres Lebens, davon, ihren Nächsten die Bedürfnis zu vermitteln, zu wachsen; im tagtäglichen Versuch, dies zu erreichen gegen alle Widrigkeiten, war ihr Beispiel die beste Form, auch die anderen mitzureißen. Was blieb noch übrig, wenn ihr dieser blinde Glauben, der ihr Schicksal bestimmt hatte, fehlte! [...] Mit dem Tod würde Raquel verhindern, dass die Verzweiflung in den anderen aufkeimte, wenn nicht mehr mit ihrem Leben, dann mit dessen Ende (Alonso 1997: 93).

Der Text der Erzählung erzwingt beim Leser so auch eine messianische Interpretation von Raquels individueller Lösung, die sie (noch immer) auf einer höheren allgemeinen Ebene zu legitimieren sucht; indem sie selbst hier die "anderen" einbezieht, verleiht sie noch dem eigenen Verzweiflungstod einen überindividuellen Erlösungsaspekt, der sich selbst unmittelbar als diskurskonform entlarvt.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> An dieser Stelle kann nicht ausführlich auf das (lohnende) Motiv von Sterben und Tod in den Erzählungen eingegangen werden. Die klischeehafte Übereinstimmung der zitierten Erzählung mit dem patriotischen Diskurs ist offenkundig, heißt es doch auch in der allenthalben intonierten Nationalhymne "[...] que morir por la Patria es vivir [...]" (für das Vaterland sterben heißt leben).

In Nancy Alonsos Erzählungen zeigt sich ein fast konstanter, impliziter Bezug zur inneren Welt als Ort der (immer weniger leichten?) Gläubigkeit und des widerständigen Beharrens auf der Redlichkeit der eigenen Handlungen, tragischer- wie überraschenderweise bis hin zum Tod. Dieses von der Figur gewollte Nicht-Sein sucht anscheinend die Pole der Antinomie zu annullieren und eine überraschende und metaphysische Antwort zu geben, in der man gleichzeitig nicht mehr ist und doch fortlebt: in der vermeintlichen Dauerhaftigkeit der Utopie, ihrer unterstellten Perfektheit und im unwandelbaren moralisch kategorischen Imperativ; naheliegend ist hier die Assoziation zu Carpentiers Diktum, wie der Einzelne im verbesserbaren Reich dieser realen Welt zu handeln habe.

In vielen Erzählungen wird der unmittelbare Bezug auf die widerspruchsvolle Realität Kubas zu einem dominierenden Schreibprinzip, das sich in ähnlicher Weise auch bei einer Vielzahl anderer literarischer Produktionen innerhalb und außerhalb der Insel wiederfindet. Die Politisierung der Frage, ob (und wie) man auf kubanischem Nationalgebiet wohnt oder nicht, bringt eine Vielzahl (nicht nur erzählerisch) verschiedener Antworten hervor.

In zwei Erzählungen des Buchs *Alguien tiene que llorar* ("Jemand muss weinen") behandelt Marilyn Bobes<sup>22</sup> das Thema der Ehe von Kubanerinnen mit Ausländern. Es erscheint (realitäts- und klischeegerecht?) als ein Weg, um finanzielle Absicherung im (individuellen und familiären) Leben zu finden. Die Konfrontation zweier Welten wird zum tragenden Strukturelement dieser Erzählungen,<sup>23</sup> wo sie (jenseits unmittelbarer finanzieller Interessen) zeigen, wie bald der kulturelle Unterschied die Möglichkeit der Verwirklichung von Menschen erschwert – und vielleicht unmöglich macht. Hier liegt in Erinnerung an die schon erwähnte Idee Umberto Ecos die Vorstellung nahe, dass sich in den individuellen Figuren auch zwei kulturelle Konstrukte gegenüberstehen, das Europas und das Amerikas, insbesondere Kubas. Diese quasi uralte Antinomie existiert bekanntlich seit 1492, dem Moment des "Aufeinandertreffens der Kulturen", und sie bestimmt insofern die "weltan-

<sup>22</sup> Marilyn Bobes (\*1955), *Alguien tiene que llorar* (1995; "Jemand muss weinen", Premio Casa de las Américas 1995, Kategorie Erzählung.) Tätig als Journalistin, Dichterin und Erzählerin, hat Marilyn Bobes zunächst verschiedene Gedichtbände publiziert und dafür bedeutende Preise erhalten. 1994 erreichte sie den Zweiten Preis im III. Erzählerwettbewerb "Magda Portal" in Peru. 1998 erhielt sie den Juan Rulfo-Preis des französischen Rundfunks.

<sup>23</sup> Marilyn Bobes, *En Firenze con el doctor Schnabl* (S. 45-47; "In Florenz mit Doktor Schnabl") und *Pregúntaselo a Dios* (S. 61-69; "Fragen Sie das Gott").

schaulichen" Aspekte der lateinamerikanischen Literatur seit Jahrhunderten. Beim Blick auf die Texte kubanischer Autorinnen zeigt sich hier die Verbindung jenes vielfältig behandelten Themas mit einer Vision der nationalen bzw. regionalen Besonderheit, die sich auch einer vermeintlich "typisch" kubanischen Teleologie des Sexus bedient.

Jacques Dupuis und Iuminada Peña liebten sich zum ersten Mal in einer strahlenden Suite des Hotels Nacional. Sie fand es schön, vielleicht nicht ganz so gut wie mit Bebo, aber feinfühlicher. Obwohl er schnell fertig war, umarmte er sie lange und hielt sie eine ganze Weile an seinen Körper geschmiegt. Mit der Zeit sollte Iuminada erfahren, dass man so etwas *tendresse* nennt. Das war es, was Jacques am meisten gefiel: die *tendresse* (Bobes 1995: 66).

Marilyn Bobes beweist in diesem Buch eine Beherrschung verschiedenartiger Erzähltechniken, die den einzelnen Geschichten überdurchschnittliche literarische Qualitäten verleiht. Die in den zeitgenössischen *Gender-Studies* oft als typisch herausgestellte konfidentielle Schreibweise findet auch hier auf verschiedene Situationen, Themen und Probleme Anwendung. Insbesondere in der erwähnten Erzählung *Pregúntaselo a Diós* ("Fragen Sie das Gott"), wechselt die Autorin mit großem Geschick zwischen zwei Raum-Zeiten und zwei Erzählinstanzen, einer intradiegetischen, in der ersten Person, und einer extradiegetischen, in der dritten, und sie erweitert über diese unterschiedlichen "Sichtweiten" die Konflikt- und Bedeutungsebenen.

Durchaus unterschiedlich zeigt sich in den Texten von Frauen die Gestaltung der Frauenfiguren. Nicht alle sind Seherinnen, wie es ein kommerziell erfolgreiches Muster empfehlen könnte. Die von Marilyn Bobes als Iuminada Peña erschaffene Figur ist aufgrund ihres Bildungsniveaus und ihres Lebens intellektuell gerade *nicht* in der Lage, selbst eine tiefere Problematik, die "allgemeine" Dimension ihrer persönlichen Reise nach Frankreich zu erfassen. Dagegen wurde die reflektierende Frauenfigur in *Mare Atlánticum* von Mylene Fernández Pintado mit allen Möglichkeiten versehen, das Universum ihrer eigenen Gefühle und die Widersprüche ihrer "Reise" nach Madrid zu verstehen. Ihre Darstellung zeigt eine Alternative beim Thema der "Kubanerinnen, die dem *bloqueo* [dem US-Embargo] entfliehen, indem sie per Heirat ins Exil gehen" (Fernández Pintado 1999: 54). Es ist ein Text, der eine gespaltene Gefühlswelt beleuchtet, der die Bestandsaufnahme einer wahren Liebe offen legt, für deren Verwirklichung eine der Seiten ihren Lebensraum und ihre kulturellen Wurzeln verlassen musste.

Wir haben versucht, eine Insel aufzubauen, gleichweit entfernt inmitten des Atlantiks, die etwas haben möge vom Prag Nerudas und Kunderas, den Kirschen Kiarostamis, dem Morgen Cat Stevens' und unserem Abscheu vor der Zwiebel.

[...] Wir haben eine Insel errichtet, aber wir können sie nicht bewohnen. Wir haben uns von den Unterschieden, die uns ergänzen, entfernt und erreichen nicht die Harmonie, die uns einander nahe bringt (Fernández Pintado 1999: 55).

Die Struktur der Erzählung baut ausdrücklich auf den kulturellen Unterschied, gerade weil dieses Paar versucht, sich einen eigenen emotionalen Raum zu schaffen und sich sowohl gegen politische Markierungen als auch gegen kulturelle Stereotype zu verteidigen. Die Erinnerung und die Sehnsucht nach Havanna, die jene kubanische Frau in der Fremde hat, verwandelt diese Stadt in ein Sinnbild, das in dieser tagebuchartigen Reflexion weder mit Folklorismus noch mit der typisch kubanischen Art nationaler Übertreibung zu tun hat. Vielmehr hat es mit einem individuell "eigenen Vaterland" zu tun, das in der Figur entsteht gegen die Unbehaustheit, aus Erinnerungen an die Jugend, aus der Musik von Silvio Rodríguez, der Intimität und den geteilten Erfahrungen: "Dieses Havanna, das vor lauter Sehnsucht nach ihm keine alltäglichen Widrigkeiten mehr zeigt, und die Gewissheit, dass ich nicht von hier bin" (Fernández Pintado 1999: 52). Mylene Fernández Pintado erarbeitet ein eigenes Ritual, vermutlich im stillen Dialog mit der Literatur der Insel und der "Diaspora", die so häufig die kubanische Hauptstadt als literarischen Ort reklamieren. In dieser Erzählung Fernández Pintados erscheint Havanna weder als ein besonders verdorbener Ort noch als patriotisch besonders bedeutsam; Havanna ist "lediglich" der intellektuelle und gefühlsmäßige Fixpunkt für die reale und fiktionale "Reise" der Protagonistin.

Im Erzählungsband von Mylene Fernández Pintado wird besonders die Reise gen "Norden" als Wanderung des Begehrens, als ein Prozess der Gefühlsbestimmung thematisiert. Vier Erzählungen<sup>24</sup> berühren die Reisen nach Miami und nach New York, jeweils nach einem analogen Schema der Gegensätzlichkeit von Werten, ungeachtet deutlicher Abstufungen. In *Cosas de muñecas* ("Puppensachen") findet sich ein klischeehaftes Extrem, den Unterschied "Hier – Dort" durch den Mund eines (dem Norden) angepassten und goldgräberischen Mädchens zu kennzeichnen: "Ich halte diese Leute nicht aus, die amerikanischer sein wollen als Clinton. Ich bin tatsächlich durch und durch Kubanerin. Ich mag schwarze Bohnen und ordentlich bumsen" (Fernández Pintado 1999: 67). An anderer Stelle, in *El vuelo de Batman* ("Batmans Flug"), findet sich die Sicht auf New York als kosmopolitischer

<sup>24</sup> Mylene Fernández Pintado, *El día que no fui a Nueva York* ("Der Tag, an dem ich nicht nach New York ging"), *El vuelo de Batman* ("Batmans Flug"), *Cosas de muñecas* ("Puppensachen") und *Vampiros* ("Vampire").

und gleichgültiger Ort, “wo dich niemand interessiert und sich niemand für dich interessiert” (Fernández Pintado 1999: 63). Oder auch als eine vom Mythos gesättigte Stadt, “der Gipfel von allem, ein Cocktail von Worten” (*El día que no fui a Nueva York* [“Der Tag, an dem ich nicht nach New York ging”], S. 50), als Ort des Begehrens. Eine erträumte Stadt, deren Greifbarkeit gerade in ihrer Virtualität liegt, in der Entscheidung, sie in der Traumwelt zu behalten.<sup>25</sup>

[...] Was macht man, wenn die Träume wahr werden? Wo soll ich meine Phantasie lassen, meine Geschichten über New York, gesammelt, um sie gut zu bewahren? Wie soll ich die Stadt erhalten, die ich mir in meinem Kopf und in meinem Herzen vorgestellt habe? (Fernández Pintado 1999: 50).

*Una extraña entre las piedras* (“Eine Fremde unter den Steinen”), die Titelgeschichte des Buches von Ena Lucía Portela, zitiert die Verse<sup>26</sup> der kubanischen Schriftstellerin Lourdes Casal, die vor einigen Jahren in den Vereinigten Staaten starb. Die Erzählung greift das Leben einer kubanischen Schriftstellerin auf, die vierzig Jahre lang in New York lebt. Hierbei geht die Perspektive auf die subjektive Ebene der Figur über, die rückblickend von ihrer Reise erzählt und die ihre Randständigkeit bejaht – beginnend mit dem Titel der Erzählung und dem vorangestellten Gedicht. Die Protagonistin erfasst ihre “ewige” Position auf dem Rand, auf der Grenze; sie gehört “wirklich” weder zur einen noch zur anderen Welt – New York oder Havanna –, sie ist lesbisch und sie zeigt eine ikonoklastische und gleichzeitig widersprüchliche Sensibilität.

Ich wollte mich der Stadt bemächtigen, sie in mir aufnehmen. Denn ich war ohne alles in die Stadt gekommen. Ich wollte Wurzeln schlagen, die nicht wie kleine Teufel erscheinen sollten. Mir eine Vergangenheit errichten, wie man sie den Durchreisenden gab, mir ein paar weniger apokryphe Ahnen erfinden als die, die ich in der traurigen Nacht Amerikas verloren hatte (Portela 1999: 114).

<sup>25</sup> Sei es Zufall oder intertextueller Rückgriff: Das Muster “Erhalten der Vision durch Verzicht auf ihre Verwirklichung” ist (auch in der kubanischen Literatur) nicht neu; schon das Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurde dem herausragenden kubanischen Modernisten Julián del Casal zum wirklichen Problem und er schützte seine Vorstellung des kulturellen Mittelpunktes der zeitgenössischen Welt, indem er (der literaturgeschichtlichen Legende nach in Madrid, also fast angekommen) auf die Reise nach Paris und die persönliche Erfahrung verzichtete und umkehrte.

<sup>26</sup> Vgl. Portela (1999: 117f.): “[...] Eine Fremde unter den Steinen, \ selbst unter der lieblichen Sonne dieses Sommertages, \ wie auf ewig, bleibe ich Fremde, \ auch wenn ich in die Stadt meiner Kindheit zurückkehrte, \ trage ich diese Marginalität in mir, die immun ist gegen jede Wiederkehr”, wie Lourdes Casal es in *Para Ana Veldford* (“Für Ana Veldford”) ausdrückt.

Ena Lucía Portela, die für sich die "Notwendigkeit, vor den Stoffen der kubanischen Exilautoren zu fliehen", unterstreicht (*Qué leer*, S. 15), interpretiert auf besondere Weise jene Alternative von Gehen oder Bleiben, die sich in fast allen Bänden der besprochenen Erzählerinnen wiederfindet. In die Welt hinausgehen, in (hier:) New York leben, ihre Liebe (hier:) zur schönen Nepomorrosa in ständiger Spannung halten und schließlich (jenseits horazischer Axiome) schreiben, "nicht mehr, um zu unterhalten oder mich selbst zu unterhalten und nebenher Eingang in die *Hall of Fame* zu finden. Ich schreibe, um nicht verrückt zu werden" (Portela 1999: 118).

Der aggressive und verletzende Stil von Ena Lucía Portela eliminiert affirmative Übertreibungen und festgelegte Ansichten. Sie verzichtet auf die kommerziell erfolgversprechende Mixtur von Erotik, Geschlechter-Differenz und/oder politischem Nonkonformismus. Sie schafft einen vorurteilsfreien und zugleich gewaltsamen Zugang zur inneren Welt ihrer Protagonistin, die sich für das "dort" (Exil) entscheidet. In der Erzählung überlagern sich eine Vielzahl von Codes, sie ist geprägt von starker Autorreferentialität und deutlicher Intertextualität. Möglicherweise ist sie auch ein sich über viele Details konstituierender, geheimer Dialog mit dem Erzählband von Sonia Rivera Valdés,<sup>27</sup> einer Kubanerin, die in den Vereinigten Staaten lebt. Portelas Text eröffnet damit eine Möglichkeit des intertextuellen Dialogs von Texten und zwischen Schriftstellerinnen der Insel und der "Diaspora". Eine Reise, die sich nicht auf antinomische Begriffe stützt, weil die Struktur der Geschichte selbst, ihr Dialogismus und ihre literarische Referentialität einen Kommunikationsraum eingenommen haben, der das Stereotyp der Stadt und seine ideologisierte Semantik überwinden will.

In diesem Bemühen scheinen die Geschichten konkave und konvexe Spiegel zu durchqueren, in denen Gesichter auftauchen, sich differenzieren, sich ähnlicher werden oder sich in ein Spiel der Verschiebungen und Entdeckungen der Intimität der Figuren begeben, die sich der Erfahrung des Auszugs in die Welt aussetzen.

Die Erforschung anderer Welten wird in einigen Geschichten von Anna Lidia Vega Serova zu einer aufreibenden Sinnsuche. Die Autorin, in Peters-

<sup>27</sup> Sonia Rivera Valdés, *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (1997; "Die verbotenen Geschichten von Marta Veneranda"; Außerordentlicher Preis für hispanische Literatur aus den USA, Premio Casa de las Américas 1997). Den intertextuellen Dialog führt Ena Lucía Portela mit der o.g. Erzählung und der letzten aus dem Buch von Rivera Valdés, *La más prohibida de todas* ("Die Verbotenste von allen"), deren Titel selbst auf seinen femininen/feministischen Intertext in der hispanischen Literatur verweist.

burg geboren, ruft Russland als Chronotop für einige ihrer Erzählungen auf, ein denkbar "anderes" Land, das sie von Kuba aus ihrem Schreiben einverleibt; wie auch politische Literatur, Kriminalliteratur oder Themen von Kampf oder Solidarität, ja selbst den Mauerfall in Berlin. Sie beschwört eine Welt am Abgrund herauf, die sich in Figuren voller Psychosen und verwickelter Komplizenschaft ihre Stimme sucht:

Aber ich habe nie zuvor gesehen, wie froh man leben kann, und obwohl in Odessa alles in einem Irrenhaus endete, weil ich mir die Pulsadern aufschneiden wollte, bereue ich nichts, denn ich konnte die Welt hinter den Vorhängen sehen, wo zottige Tiere umherstreifen, wo Vögel mit silbernen Augen mit den Flügeln schlagen, wo irgendetwas heult und Glocken klingen ("Naturaleza muerta con hierba" in *Bad Painting*, Serova 1998: 11f.).

Die beredte Formulierung "die Welt hinter den Vorhängen sehen" könnte von der Literaturkritik als ein Motto für die Erzählungen der Anna Lidia Vega Serova benutzt werden. Sie stellt in ihren bislang zwei Büchern ein persönliches Bestiarium für Situationen "hinter dem Vorhang" zusammen. Ihre Zonen der Marginalität mögen nicht so bildreich heruntergekommen scheinen wie z.B. in Ena Lucía Portelas Erzählung *Al fondo del cementerio* ("Am Ende des Friedhofs"). Und doch wird auch hier das Unaussprechliche, das (gesellschaftlich) Nichtbenennbare, das Anstößige, das Periphere durchforscht. Damit finden sich bei beiden Autorinnen Züge des *Postboom* oder der postmodernen Erzählkunst, die seit den siebziger Jahren in Lateinamerika zu beobachten sind. Verzweifelte, Verrückte, Neurotiker und für anormal gehaltene Personen erstürmen die vierundzwanzig Geschichten der zwei Bücher Vera Serovas. Obsessionsartig erscheint die Vater-Sohn-Problematik. Deren überindividuelle Semantik wird offenkundig, wo Figuren (und Erzählinstanzen) urteilen, z.B. *Lobo* (Wolf) – wie auch bei anderen Personen ist sein Name eine Maske: "Nie hat ihn jemand gefragt, ob er etwas sein wollte, und das einzige, was er wollte, war, ein anständiger Mensch zu sein" (*Triple escorzo*, Serova 1998: 13). Die Erzählkunst von Anna Lidia Vera Serova durchstreift viele Welten, nicht nur die äußeren Geographien, sondern auch die inneren, hinter Vorhang und Spiegel. Sie entwickelt dabei (in welchem intertextuellen Dialog?) eine scharfzüngige Art zu schreiben und zeigt viel Geschick für den Einsatz der Stimme eines Kindes oder eines Jugendlichen, die in den meisten ihrer Geschichten zu Protagonisten werden.



Von den jungen Schriftstellerinnen machte Adelaida Fernández de Juan<sup>28</sup> als Erzählerin auf sich aufmerksam mit einem kleinen Buch, das bezeichnenderweise die Erinnerung an eine Reise nach Afrika ist: *Dolly y otros cuentos africanos* ("Dolly und andere afrikanische Geschichten"). Eine legale Reise ohne Konflikt mit dem offiziellen, zeitgenössischen Kuba: als medizinische Assistentin im Rahmen der "internationalistischen Solidarität", deren politisch unterstellte, epische Transzendenz in diesen Erzählungen hinter die Epik des Alltags in persönlicher Bewährung zurücktritt. "Reise" ist auch hier die Begegnung mit neuem, weil anderem Leben. Sie wird zur Erforschung einer anderen Welt, deren kulturelle Unterschiede in den Erzählungen ebenso aufscheinen wie die uneingrenzbare, den menschlichen Gefühlen entspringende Fähigkeit zu Verständigung und Ausgleich, die politische und ideologische Differenzen auslöscht. Ironie und kubanischer Witz sind in diesen Texten stets gegenwärtig, die z.B. zeigen, wie schwer es sich reist, wenn Vorurteile und Misstrauen die zwischenmenschlichen Beziehungen verzerren:

Die Ägypter aus dem Krankenhaus bildeten eine sehr sympathische Gruppe, sie ähnelten uns ein wenig, nicht nur körperlich, sondern auch, weil sie sehr herzlich waren und sogar mal schlecht über den anderen redeten. [...] Sie waren die ersten Opfer unseres Argwohns. Wir übten uns darin, spitze Fragen zu stellen, die Antworten gut zu interpretieren, um die Spionage aufzudecken, die jene gewisslich führten, weil sie bestimmt versuchen würden, sich bei uns einzuschleichen, uns umzudrehen, und wir mussten schließlich stets wachsam sein (Fernández de Juan 1994: 16).

Die beiden Erzählbände der Autorin sind durch eine sprudelnde und beharrlich weibliche Art des Schreibens gekennzeichnet, die sich des "Gender"-Diskurses wohl bewusst und spöttisch bedient. Der Alltag in Havanna scheint Schwierigkeiten und Größe zu vereinen, vor allem aber eine heterogene Welt des Zusammenlebens und der Entwurzelung, in der sich die Reise auf kleine Räume beschränkt, z.B. in *Clemencia bajo el sol* ("Gnade unter der Sonne") auf den Wohnblock, wo Cuqui und Jekaterina die einzigartige Erfahrung machen, wie sich eine Kubanerin und eine Russin über Sprachbarrieren hinweg kennen lernen und einander verstehen:

Jekaterina hatte keinen Schimmer vom Spanischen, das bemerkte ich an jenem Tage. Sie wollte sich bei mir bedanken und wusste nicht wie. Ich legte die Süßigkeit auf den Tisch und nahm ihre Hände. Cuqui, sagte ich, und du? Sie war

<sup>28</sup> Adelaida Fernández de Juan (\*1961; Ärztin) veröffentlichte bislang *Dolly y otros cuentos africanos* (1994; "Dolly und andere afrikanische Geschichten") und *Oh vida* (1999; "Oh Leben"; Preis der UNEAC 1998, Sparte Erzählung).

verzweifelt, die Ärmste. Da legte ich ihre Hand auf meine Brust und wiederholte: Cuqui. Das tat ich mehrere Male, bis dieses intelligente Miststück verstand und sagte: Cuqui. Dann tat sie das gleiche mit meiner Hand auf ihrer Brust, und sagte Jekaterina, Jekaterina (Fernández de Juan 1999: 10).

Eine pathetische Erzählung, die ungeschminkt die kleine, aber so oft sich wiederholende Geschichte der Ausländerin erzählt, die, verheiratet mit einem Kubaner, eine neue, ihr fremde Kultur kennen lernen und begreifen muss. In *Viaje a Pepe* ("Reise zu Pepe"), der Schlusserzählung von *Oh vida*, ist die "Reise" eine Taxifahrt durch die Stadt, auf der zwanghaften Suche nach der Adresse eines Freundes in Spanien, die zur Überraschung des Taxifahrers Daniel mit der an ihn gerichteten Frage endet: "Entscheide du, Daniel: Wo wollen wir jetzt hin?" (Fernández de Juan 1999: 85) und mit der unterschwelligen Aufforderung, sich nun auf eine Reise zu einander und sich selbst zu begeben.

Die Überschreitung historisch-konkreter Zusammenhänge führt drei Autorinnen dazu, phantastische Geschichten zu erzählen. Dabei plündern sie oftmals literarische Traditionen, erkennbar als die von Carlos Fuentes, Franz Kafka, Jorge Luis Borges oder Julio Cortázar. Zu nennen sind Gina Picaret Baluja, Esther Díaz Llanillo und die hier als Beispiel gewählte María Elena Llana.<sup>29</sup> Sie unternehmen Reisen durch das für den Alltag Ungewöhnliche und doch Erkennbare, die sich stark anzulehnen scheinen an die Idee des Phantastischen bei Cortázar. "Wie lange konnten wir die Zeit totschiagen, in unserem eigenen Hause isoliert von der Welt?", heißt es in einer der Geschichten von María Elena Llana (1998: 99), in der sie die Parabel (re-)formuliert von den verschiedenen Zimmern des Hauses, in denen sich je eigene Welten, Szenen von Festen, Wirbelstürme, Augenblicke verschiedenen Lebens eingeschlossen finden, die alle unmöglich mit einem Kunstgriff festzuhalten sind, denn "die Welt" befand sich draußen und entschied unbarmherzig: "Aber die Kinder sind erwachsen geworden und keines von ihnen hat sich in einer Zeit der Elektroakustik noch für ein Projekt der raumgewordenen Phantasien interessiert" (Llana 1998: 31).

Soleida Ríos, wie Marilyn Bobes bislang vor allem als Lyrikerin bekannt, hat in kurzer Folge drei Erzählbände veröffentlicht, die alle eine Überschreitung der Schubladen-Grenzen der literarischen Genres suchen, auf die schon die jeweiligen Buchtitel nachdrücklich hinweisen: *El texto*

<sup>29</sup> María Elena Llana (\*1936), Journalistin und Erzählerin, veröffentlichte *La Reja* (1965; "Das Gitter"), *Casas del Vedado* (1983; "Häuser des Vedado-Viertels") und kürzlich *Castillos de naipes* (1998; "Kartenhäuser").

*sucio* (1998; “Der schmutzige Text”), *El libro Cero* (1999; “Das Buch Null”) und *El libro de los sueños* (1999; “Das Buch der Träume”). In ihnen allen verfolgt sie ein ähnliches Abenteuer: die Träume von anderen zu erforschen und aufzuschreiben. Insbesondere das letzte Buch nimmt die flüchtige Reise des Unbewussten auf, die Minuten einer “kleinen” Geschichte, von der Autorin auf folgende Weise beschrieben:

Ohne Bedenken öffne ich die Türen dieses Buches, um vom kollektiven Unbewussten Zeugnis abzulegen, um die Träume vor dem Vergessen zu retten. Da sich die Literatur so oft ihrer Mittel und Visionen bedient hat, gebührt ihnen jetzt ein eigener, wohlverdienter Platz. Warum auch nicht? Bei all ihrer Flüchtigkeit, ihrer Zusammenhanglosigkeit und ihrer allumfassenden Fähigkeit: der des Fluges (*El libro de los sueños*, Ríos 1999b: 9f.).<sup>30</sup>

Von der Macht des Fluges spricht die Autorin und sie verleiht ihren Erzählungen die Fähigkeit Abenteuer zu bestehen, um Zeit-Räume (*Chronotopoi*) durchstreifen zu können, ohne Grenzen, ohne Regeln und Demarkationen. Sie versucht nicht, sich den Welten zu stellen, sie zu vergleichen, sondern das grenzlose Gebiet von Schlaf und Traum zu erfassen, das ihre Erzählungen auf poetische Weise wahrnehmen, und in denen Soleida Ríos die vorgeblich von Freunden “geborgten” Geschichten (in Aufhebung des *Testimonios*, des literarisch gefassten Zeugnisses von wirklichen Ereignissen?) nur “bezeugt” und rekonstruiert (und vielleicht “kompiliert”).

## 2. “Weißt du, mein Kind, dass du mit mir durch die ganze Spiegelwelt gereist bist?” (Carrol 1999: 280)

Aus den hier vorgestellten Erzählbänden ergibt sich ein facettenreiches Bild der Schreibkunst kubanischer Autorinnen am Ende des 20. Jahrhunderts, in dem sich Generationsaspekte und die Vielfalt literarischer Verfügung über Themen und Probleme überlagern. Es entsteht aus dem Nebeneinander deutlicher Unterschiede im Individualstil, den Erzählstrategien und den literatur- und gesellschaftsbezogenen Ansichten der Autorinnen. Das Panorama belegt die parallele, gemeinsame Suche und Bestimmung eines eigenen, kubanischen weiblichen Diskurses, der seinen Ort in der nationalen Literatur und (noch nicht mit gleichem Nachdruck) innerhalb der zeitgenössischen Weltliteratur sucht.

Das Motiv der Reise findet in fast allen besprochenen Bänden ausführliche Behandlung. Es scheint geeignet, die Besonderheiten der Antinomie des

<sup>30</sup> Soleida Ríos (\*1950), Lyrikerin und Erzählerin, veröffentlichte nach verschiedenen Lyrikbänden in jüngster Zeit die o.g. Erzählbände.

öffentlichen und des privaten Raumes zu nutzen und einen von den Autorinnen in der außertextlichen Wirklichkeit wahrgenommenen Konflikt von Werten zu artikulieren: als weibliches Problem und als ein bei weitem nicht nur weibliches Problem oder Problem der Geschlechter. Über den Platz der besprochenen Autorinnen und ihrer Texte im (nicht nur kubanischen?) Geschlechter-Diskurs wird die weitere Forschung noch Wichtiges zu sagen finden. Für die untersuchten Texte zeigt sich: Die Auseinandersetzung mit Defiziten, Tabuisierungen und Grenzziehungen führt zu einer Hyperbolisierung gerade des Raumes, bei der die messbaren drei Dimensionen, durch welche die Geographie benennbar und begehbar wird, überlagert werden von der vierten, schwer messbaren Dimension der Psyche, der Suche nach dem Anderen. Mit ihnen tritt (bislang) Ungesagtes und Verschwiegenes, die Kehrseite des Diskurses, von der Bachtin sprach, in den Raum literarischer Kommunikation. Dieser andere Raum erhält seine Konturen vielleicht bei einem Flug oder wenn eine Katze in diesen Erzählungen geduckt durch ein Dorf streift, wo eine Stadt durchwandert wird, phantastische Welten oder Träume, Afrika, die Vereinigten Staaten von Amerika oder Frankreich, Havanna oder Moskau, Bars oder Räume an Rändern und an Abgründen. Die vielfältig erfassbare Spannung zwischen einer kulturellen Welt und der anderen, zwischen ideologischen, politischen und individuell-intimen Determinanten schließt auch das Ungesagte als einen "anderen" Ort ein. Ein Wunsch-Raum, der sich in den besprochenen Texten auch durch Negationen ausdrückt, als Symptom einer streitbaren, nonkonformistischen zutiefst persönlichen Schreibkunst der Autorinnen. Interessanterweise sind es gerade die jüngsten Schriftstellerinnen, jene die gerade erst ein oder zwei Bücher veröffentlicht haben, die solch antinomische Beziehungen durch die Hinwendung zu vermeintlich neuen Stoffen problematisieren. Ihre Entdeckung der Marginalität und ihre Loslösung vom bislang "herrschenden" Diskurs und von vielfältigen Klischees und Vorurteilen (die nicht unabhängig betrachtet werden sollte vom sich zeitgleich wandelnden männlichen Diskurs) bringt Fiktionen hervor, die auch Teil einer außerliterarischen (politischen, ideologischen und kulturellen) Debatte über "die einen" und "die anderen", über "Äußeres" und "Inneres" sind.

Die Stimme dieser weiblichen "Reisenden" ist in starkem Maße testimonial und bekennd, wo sie einen Pakt mit der "wirklichen Realität" suchen, während sie gleichzeitig die Bewältigung dieser Realität über Symbolgien und Sinnentwürfe anstreben. Die erzählte Reise wird auf dieser Ebene zu einer Suche nach Werten und nach dem (anderen?) Zentrum. Sie geht fast

immer auf verinnerlichte Art und Weise vor sich und sie erkundet eine Gefühlslandschaft, die bis zur Verzweiflung den Widerstreit im Konflikt stehender, gelegentlich paradoxer Welten erleidet, und die versucht, das Begehren als eine Geographie der Sicherheit, des Kontaktes und Zentrums einzugrenzen.

In der Unterschiedlichkeit der Autorinnen bleibt die gegenwärtige kubanische Literatur und Kultur als ein Kreuzungsraum voller Divergenzen und Assoziationen wahrnehmbar. Es zeigt sich die kreative Vielfalt, mit der die weiblichen Stimmen Kubas von der Welt, zu der sie gehören, Zeugnis ablegen. Sie schaffen sich ihre eigene literarische "Reise", einen (möglicherweise fiktiven) Raum, der zur Erfüllung wird in einer Schreibkunst, die Teufelsaustreibungen betreibt und Fesseln löst und die, vor allem anderen, im Jetzt einen "anderen" Ort der Verwirklichung bietet: für AutorInnen und LeserInnen.

### Literaturverzeichnis<sup>31</sup>

#### *Primärliteratur: Erzählende Literatur von kubanischen Autorinnen*<sup>32</sup>

Alonso, Nancy (1997): *Tirar la primera piedra*. Havanna: Letras Cubanas.

Aymerich, Aymara/Rodríguez Puerto, Elvira (2000): *Deseos líquidos*. Havanna: Casa Editora Abril (\*).

Bahr, Aida (1984): *Hay gato en la ventana*. Havanna.

— (1989): *Ellas de noche*. Havanna.

— (1998): *Espejismos*. Havanna.

Bobes, Marilyn (1995): *Alguien tiene que llorar*. Havanna: Casa de las Américas.

Boudet, Rosa Ileana (1998): *Este único reino*. Havanna.

— (2000): *Potosí 11, dirección equivocada*. Havanna: Unión (\*).

Chaviano, Daína: (1979): *Los mundos que amo*. Havanna.

— (1982): *Amoroso planeta*. Havanna.

— (1986): *Cuentos de hadas para adultos*. Havanna.

Dávila, Iris (1998): *Intimidades*. Havanna.

Díaz Llanillo, Esther (1966): *El castigo*. Havanna.

<sup>31</sup> Die nach der Eintragung mit (\*) markierten Quellen sind erst nach der Erarbeitung dieses Aufsatzes erschienen bzw. zugänglich geworden. Sie werden trotzdem aufgeführt, um dem Leser diese aktuellen Informationen zur Verfügung zu stellen.

<sup>32</sup> Berücksichtigt werden ausschließlich Buchpublikationen der im Aufsatz erwähnten narrativen Texte. Erzählungen, die in Anthologien, Zeitschriften, Zeitungen oder informellen Publikationsformen erschienen, können hier nicht im Detail aufgeführt werden.

- (1999): *Cuentos antes y después del sueño*. Havanna: Letras Cubanas (Colección Cemí).
- Fernández, Olga (1989): *Niña del arpa*. Havanna: Unión.
- Fernández de Juan, Adelaida (1994): *Dolly y otros cuentos africanos*. Havanna.
- (1999): *Oh vida*. Havanna: Unión.
- Fernández Pintado, Maylene (1999): *Anhedonia*. Havanna: Unión.
- García Calzada, Ana Luz (1989): *Desmemoria del olor*. Guantánamo.
- (1990): *Y los ojos de papá*. (o.O.).
- (1995): *Heavy Rock*. Guantánamo: Oriente.
- (1999): *Minimal son*. Havanna: Unión.
- Gutiérrez, Virgen (1998): *Cuentos virginales*. Santiago de Cuba: Oriente (Colección Heredia).
- Lima, Chely (1980a): *Monólogo con lluvia*. Havanna.
- (1980b): *Tiempo nuestro*. Havanna.
- Llana, María Elena (1965): *La Reja*. (o.O.).
- (1983): *Casas del Vedado*. (o.O.).
- (1998): *Castillos de naipes*. Havanna: Unión.
- Macía, Nora (1977): *Los protagonistas*. Havanna.
- Picart Baluja, Gina (1994): *La poza del ángel*. Havanna: Unión.
- Portela, Ena Lucía (1998): *El pájaro: tinta china y pincel*. Havanna: Unión (Premio Nacional de Novela, UNEAC 1997).
- (1999): *Una extraña entre las piedras*. Havanna: Letras Cubanas.
- (2000): "El viejo, el asesino y yo". In: *Revolución y cultura*. Havanna, época IV (Jan.-Febr.), Nr. 1, S. 46-52.
- Ríos, Soleida (1998): *El libro Cero*. Havanna: Unión.
- (1999a): *El texto sucio*. Havanna: Unión.
- (1999b): *El libro de los sueños*. Havanna: Unión.
- Robinson Calvet, Nancy (1973): *Colmillo de jabalí*. Havanna.
- Saldaña, Excilia (1987): *Kele-Kele*. Havanna.
- Simo, Ana María (1962): *Las fábulas*. Havanna.
- Tamayo, Evora (1961): *Cuentos para abuelos enfermos*. Havanna.
- (1983): *Fumando en pipa y otras costumbres*. Havanna.
- Vega Serova, Anna Lidia (1998): *Catálogo de mascotas*. Havanna: Letras Cubanas (Colección Cemí).
- (1998): *Bad Painting*. Havanna: Unión.
- Vian, Enid (1998): *El corredor de tardes y otros cuadros casi contados*. Havanna: Letras Cubanas.
- Yáñez, Mirta (1975): *Todos los negros tomamos café*. Havanna.
- (1980): *La Habana es una ciudad bien grande*. Havanna.
- (1988): *El diablo son las cosas*. Havanna.

- (1997): *Narraciones desordenadas e incompletas*. Havanna. [Ungeordnete und unvollständige Erzählungen; Zusammenstellung/Neuausgabe von in o.g. Büchern Mirta Yáñez' veröffentlichten Erzählungen – d. Verf.]

### *Primärliteratur: Anthologien kubanischer Erzählungen*

- Bueno, Salvador (Hrsg.) (1953): *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*. Havanna: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Editorial del Cincuentenario.
- Garrandés, Alberto (Hrsg.) (1997): *Poco antes del 2000*. Havanna: Letras Cubanas.
- López Sacha, Francisco (Hrsg.) (1999): *Islas en el sol*. Havanna: Unión.
- o. V. (1975): *El cuento cubano en la Revolución. Antología*. Havanna: Unión.
- (1997): *Toda esa gente solitaria. Cuentos cubanos sobre el SIDA*. Madrid: Ediciones La Palma.
- Redonet, Salvador (Hrsg.) (1993): *Los últimos serán los primeros. Antología de cuentos cubanos*. Havanna: Letras Cubanas.
- (1999): *El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos*. Havanna: Ediciones Extramuro (\*).
- Redonet, Salvador/López Sacha, Francisco (Hrsg.) (1994): *Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana*. Havanna: Letras Cubanas.
- Yáñez, Mirta (Hrsg.) (2000): *Cuentistas Cubanas Contemporáneas*. Salta, Argentina: Editorial Biblioteca de textos universitarios (\*).
- Yáñez, Mirta/Bobes, Marilyn (Hrsg.) (1996): *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas*. Havanna: Unión.

### *Sekundärliteratur und andere Quellen*

- Araujo, Nara (1996): "La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio de identidad". In: Yáñez, Mirta/Bobes, Marilyn, S. 373-384.
- Bloom, Harold (1995): *El canon occidental*. Madrid: Anagrama (Colección Argumentos).
- Bourdieu, Pierre (1997): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Anagrama.
- Campuzano, Luisa (1996): "La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia". In: Yáñez, Mirta/Bobes, Marilyn, S. 351-372.
- Capote, Zaida (1999): "La doncella y el minotauro". In: Montero, Susana/Capote, Zaida (coord.): *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*. Havanna: Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba, S. 38-50.
- Carroll, Lewis (1999): *Las aventuras de Alicia*. Madrid: Anaya.
- Durán, Diony (2000): "El otro habla: la escritura femenina en el cuento cubano". In: Reinstädler, Janett/Ette, Ottmar (Hrsg.): *Todas las islas la isla. Neue und neueste Tendenzen in der Literatur und Kultur Kubas*. Frankfurt/M.: Vervuert, S. 59-67.
- Eco, Umberto (1998): *Los límites de la interpretación*. Barcelona.
- Foucault, Michel (1999): *El orden del discurso*. Madrid: Tusquets.
- Fowler, Víctor (1999): "Para días de menos entusiasmo". In: *La Gaceta de Cuba*. Havanna: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Nov.-Dz.), Nr. 6, S. 34-38.



- Guerra Naranjo, Alberto (1999): "Sin máscaras con Leonardo Padura". In: *Unión*. Havanna, (Jan.-März), Nr. 34, S. 75-80.
- López Sacha, Francisco (1994a): "Vaivenes del péndulo: Tendencias actuales del cuento en Cuba". In: *Revolución y Cultura*. Havanna (Juli-Aug.), Nr. 4, S. 12-17.
- (1994b): "La pelea cubana entre los ángeles y los demonios" [Vorwort]. In: Redonet, Salvador/López Sacha, Francisco, S. 5-7.
- (1999): "El cuento cubano una vez más" [Vorwort]. In: *Islas en el sol*. Havanna: Unión, S. 9-28.
- Qué leer*. Madrid, 4 (März 2000), Nr. 42.
- Redonet, Salvador (1994): "Entre paréntesis (1983-1987)". In: ders., *Vivir del cuento*. Havanna: Unión, S. 103-113.
- Rivera Valdés, Sonia (1997): *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*. Havanna: Casa de las Américas (Premio extraordinario Casa de las Américas, Literatura hispánica en EE.UU.).
- Valle, Amir (1999): "Eva deja de ser costilla". In: Montero, Susana/Capote, Zaida (coord.): *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*. Havanna: Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba, S. 45-50.
- Yáñez, Mirta (1996): "Y entonces la mujer de Lot miró ..." [Vorwort, datiert "1994"]. In: Yáñez, Mirta/Bobes, Marilyn, S. 7-43.